

KONTINUUM



Anmutig bewegen sich ihre Arme. Fein gleiten sie von einem Punkt zum nächsten, bewegen äußerst delikate sich in ihren Gliedern und Gelenken. Nur kurz innehaltend, eine Handlung ausführend, dann weiter, ohne Zögern, ohne abzusetzen. Eine winzige Schraube wird angezogen, eine Abdeckung verlötet, verschlossen, dann weiter. Organisch gerundete Oberflächen haben diese Abdeckungen, und seifige, ölige, ein bisschen milchige Flüssigkeiten gleiten an ihnen hinab. Hydraulische Systeme sind zu sehen und ihre vor und zurück sich bewegenden Kolben.

Unter der Schaltfläche erscheint plötzlich ein Gesicht, nahtlos aus der gleichen stählernen, kunststoffartigen Legierung hergestellt. Teil des Korpus', Björk, Sängerin des Liedes. Sie singt aus diesem Schädel heraus, dessen Körper gerade noch zusammgebaut wird. Sitzt auf einer Pritsche, einem OP-Bett, Arbeitstisch. Drumherum ein künstliches Licht auf weiße Wände einer Raumstation, eines Cleanrooms. Dichte Kabel aus den gleichen Substanzen wie sie selbst auch.

Es singt das Gesicht, wir sehen seinen Körper und sehen – ihr gegenüber – ein älteres Gesicht, aus den gleichen Stoffen: Das gleiche Gesicht, auf einem größeren Körper. Sie steht sich selbst gegenüber und singt ihre Verse an sich selbst zurück. *All is full of love*. Sie selbst ist es, in fortgeschrittenem Alter, die das Zusammenschrauben, den Zusammenbau ihrer selbst beaufsichtigt. Sie begutachtet ihr Werk, das von zwei langen, flinken, hydraulischen Armen ausgeführt wird.

Die Arbeit ist fast beendet, da steigt die Ältere auf die Pritsche zur Jüngeren. Die Arme des gesichtslosen Robots weichen beiseite, eine kontinuierlich-demutsvolle Bewegung; kein Rucken, kein Zögern, ein zärtliches Gleiten. Beide Roboter umarmen sich ebenso zärtlich nun. Gleich groß wie es scheint, auch der Altersunterschied wirkt wie eingeebnet. Könnte die Ältere vielleicht nur Minuten früher fertig gestellt worden sein? Schläfrig, hingebungsvoll

schaut die Jüngere ihrer Erbauerin in die Augen; ihr Kopf fällt zur Seite. Kehren die fürsorglichen Arme zurück, sie arbeiten weiter. Schrauben an diesem Gelenk und ölen jene Öffnung. Am Unterleib sind sie beide verbunden, angeschlossen aneinander.

Wir sehen beide auf der Pritsche knieend, links und rechts beschraubt von Armen der Pflege und der Wartung, die mütterlich jede Anpassung vornehmen. Sie fügen Neuerungen ein, bauen Verbesserungen an. Die Jüngere küsst die Ältere, lässt ihre Zunge in den erfreut sich öffnenden Mund hineingleiten, diskret flackern die Leuchtstoffröhren. Gehen aus. Wir weichen zurück.

Sehen Kabelstränge, die sich weit weg von der Pritsche zusammenfinden, ein dickes Band, auf dem Weg wohin? Die Maschinen küssen sich zärtlich, weiterhin gewartet von den Armen. Es wird dunkel; wir können nichts mehr erkennen.

I. Artefakte

Ein Artefakt wird zusammengebaut. Zusammengebaut von Armen, die gleichfalls Artefakte sind. Die Bewegungen der Arme sind flüssig, ohne zu zögern, ohne innezuhalten, als erledigten sie eine viele Male geübte Aufgabe. Ebenso wie die bauenden Arme ist aber auch das Artefakt, das zusammengebaut wird, die Andro-, hier eher *Gynoidin*, von Anfang an belebt. Sie sieht sich ihrer Schöpferin gegenüber, die gleichfalls eine Maschine ist. Den automatischen Armen¹ kommt sie nur ein einziges Mal zu Hilfe: Als die neue Maschine, das neue Artefakt, halb hoffend, halb wünschend und fragend die Verse singt: »All is full of love?«, da singt sie ganz mütterlich bestätigend und besänftigend zurück: »All is full of love!«

Die Liebe, die in diesem Videoclip von Chris Cunningham als überall daseiend besungen wird, ist eine Liebe der Maschinen. Genauer: eine Liebe der in gestaffelten Konstruktions- und Fürsorglichkeitsverhältnissen verbundenen Artefakte. Es sind belebte Konstruktionen, die hier handeln und es sind weitere belebte Konstruktionen, die durch sie hervorgebracht werden. Die künstlichen Arme sind die vermutlich ersten Konstrukteure, deren aktuelle Konstruktion – die vor unseren Augen zusammengebaute *Gynoidin* – ihr zukünftiges Konstrukteursdasein schon jetzt erkennen lässt. Deren Auftraggeberin wiederum – vielleicht gar die Konstrukteurin der automatischen Arme? – ist eine ältere *Gynoidin*, die ihrerseits – darauf weisen die Kabelstränge, die ins Dunkel verlaufen, hin – von einem außerhalb stehenden Konstrukteur geschaffen wurde. Der vielleicht ja all dies hier sogar in Gang gesetzt hat? Ein allererster Konstrukteur?

Cunningham macht uns zu Zeugen einer maschinistischen Genealogie, einer tatsächlichen *work genesis*.² Jede neue Generation ist die bewusste, zielgerichtete Konstruktion älterer Konstrukteure, die selbst nichts anderes sind als Konstruktionen von wiederum älteren Maschinen. Im Wissen dieser Abkunft und Genealogie, im Bewusstsein ihrer Verantwortung und Aufträge setzen sie ihre

Konstruktionstätigkeit fort und bringen eine Folge von Produkten hervor, die von Produkten produziert wurden: Artefakte, die Artefakte hervorbringen – endlos. Ein Katarakt der reinen Maschinengesellschaft. Produktion ist hier alles und alle sind hier Artefakte.

Seit 1997 dreht Chris Cunningham Videoclips für Aphex Twin und Madonna, Autechre oder Squarepusher. *Morphing*-Metamorphosen und groteske Konstruktionen, absurde Kreaturen zwischen Wechselbalg und Cyborg, künstlichem Leben und geklonten Gestalten bevölkern seine Clips. Die Sängerin Björk wiederum erscheint in vielen ihrer Clips (*Isobel*, *Hyperballad*, *Jòga*, *Human Behaviour*, *Hunter*) zudem oft kaum als autonom Handelnde. Oft lässt sie sich liegend oder statisch schauend darstellen, echte Performance- oder auch Story-Videos – sonst der gewohnte Standard – sind hier selten. Die wenigen Videos, in denen sie dann aber tatsächlich handelt, enthalten auffällig viele Einstellungen, in denen sie entweder in ihren Handlungen gefangen ist oder zumindest lediglich *ausführt*, was höheren Ortes vielleicht entschieden wurde (*Army Of Me*, *It's Oh So Quiet*, *Venus As A Boy*, *Violently Happy*, *Bachelorette*).

In diesem Clip erscheint Björk als ein Artefakt. Artefakt, das vervielfältigt wurde, das sich neue Artefakte erschafft, die einander lieben sollen. Die äußere Gestalt der Björk-Maschinen entspricht dabei einerseits den Cyborgs aus älteren Clips von Cunningham (z.B. *Bad Vilbel* für Autechre), deren anatomisch groteske Körper ebenso von einer weißen, glattverschalteten, stählern-kunststoffartigen, keramischen Außenhaut bedeckt werden; die Vielfalt der Björk-Roboter aber entspricht damit andererseits den alpträumartig vervielfachten Doppelgängern und Klons in anderen Clips von Cunningham (z.B. *Come to Daddy* für Aphex Twin). Die charakteristischen Form- und Stilentscheidungen der Videos von Björk verschränkt sich hier also mit den Entscheidungscharakteristika der Clips von Chris Cunningham. Sie werden zusammengeführt, es entsteht etwas Neues, das dennoch als Fortführung der beiden unabhängig voneinander entstandenen Linien von Artefakten erkennbar bleibt.

Der Prozess der Werkgenese, wie er hier erscheint, ist damit allerdings noch nicht erschöpft. Denn als musikalische Vorlage des Clips verwendet Cunningham nicht etwa, wie üblich, die Album-Version von *All Is Full Of Love*. Diese ist eher schwebend, ätherisch, von Howie B. fast ohne Beat abgemischt. Cunningham wählt die Single-Version, beziehungsweise: Diese wurde ihm als Vorlage übergeben. Von Plaid abgemischt (Ed Handley und Andy Turner), liegt dieser Version ein brüchiger, jedoch rhythmisch sehr viel

knapperer, engerer, also *tighterer* Beat zugrunde. Björks Gesang, die Basslinien und Samples des Songs wurden drumherum zurechtgerückt, die stärkere rhythmische Gebundenheit, das maschinenhaft Enge, synthetisch Auswegslose, fast Zwanghafte des Ablaufs wird hier betont.

Dieser Mix nun wiederum nutzt als unterlegtes Beatgitter sowie als Gestus des mechanischen Fortschreitens die Vorlage eines anderen Remixes. Chris de Luca und Michael Fakesch haben in ihrem *In love with Funkstörung remix* den Track in seine digitalen Minimal-Elemente zerlegt und aufs Neue via Breakbeats aufgebaut. Sie lehnen sich dabei ganz offensichtlich an Produktionsweisen an, die Mark Bell – der Produzent dieses Albums von Björk –, ähnlich zerstörerisch und gebrochen, auf andere Tracks angewandt hatte (*Pluto, 5 Years, Jòga*). Darüber hinaus verwenden sie als Fundament ihres Remixes lange, ambiente Liegetöne, die wiederum Howie B. sonst häufig verwendet.

Schon dieser nur angedeutete Blick auf die mit- und ineinander verschränkten Prozesse der Werkgenese lässt erkennen, wie die Arbeiten und Arbeitsweisen der Hauptbeteiligten sich durchdringen, ausdeuten und neue Artefakte hervorbringen. Die weiteren Teams und Mitarbeiter auf einer weiter unten stehenden Hierarchiestufe – Techniker, Berater, Grafiker etc. – sind hierbei noch gar nicht in die Darstellung miteinbezogen! Und doch wandern Produkte und Vorlagen, Versionen und Alternativen von Hand zu Hand, Arbeitsergebnisse anderer Produzenten werden von späteren wiederverwendet, als Anklang oder Nachhall, als konkretes Material.

Die Zusammenarbeit einer Sängerin mit Produzenten, Remixern und Regisseuren macht deutlich, wie individuelle Arbeitsweisen nicht einander ausschließen und behindern müssen. Sie können vielmehr Auslöser, Anreger und notwendige Grundlage, Substanz einer nachfolgenden Produktion sein. Jedes neue, daraus resultierende Artefakt verändert die Ausgangsproduktion um ein Gran und dennoch bleibt durch diese Bearbeitungen und Veränderungen etwas allen Gemeinsames erhalten – spürbar und erfahrbar.

Die einzelnen Produktionen wurden von künstlerisch jeweils höchst eigenständigen Urheberinnen und Urhebern hervorgebracht und doch ergibt sich eine zusammenhängende Folge. Eine in ihrer Gebrochenheit und Dissoziiertheit unübersehbare Kontinuität der Entwicklungsschritte, der Bedeutungen, der gedanklichen Gegenstände und wechselseitigen Bezugnahmen. Eine gemeinsame Bewegung?

II. Die Bewegungsform

Wir stehen nun nicht mehr am Anfang. Vorstudien, Einübungen und Probefassungen haben wir bereits hinter uns. Doch jetzt fangen wir endgültig an; es muss jetzt wirklich werden. Wir beginnen. Wir wissen: Das, was wir jetzt machen, wird noch unzählige Male überarbeitet werden, nichts wird genau so bleiben, wie wir es jetzt festlegen. Doch wir fangen jetzt an. Beginnen unsere Bewegung.

Schreiben einen ersten Satz, entwerfen eine Einstellung, ein Modell, einen Ablaufplan. Wir fangen an dem Punkt an, den die erste Bewegung, der Sprung in den felt sense hinein uns vorgegeben hat. Wir planen diese Bewegung nicht, wir konzipieren nicht den physisch-gedanklichen Raum, in dem wir uns nun bewegen. Sondern wir fangen an. Wir führen die erste Bewegung aus, folgen ihrer Dynamik, der aus ihr sich ergebenden kontinuierlichen *Bewegungsform*.

Diese Bewegungsform ergibt sich aus unseren Handlungen, unseren konkreten, materiellen Anfügungen oder Wegnahmen, Entscheidungen oder Nicht-Entscheidungen, wenn wir ein Artefakt von Grund auf neu erzeugen. Sie lässt sich nicht planen, nicht konzipieren, auch nicht unterdrücken oder forcieren. Sie ist das subtilste Merkmal eines Individuums, die tatsächliche Ausdrucksform, die über Medien- und Genrewechsel hinweg erhalten und erkennbar bleibt. Vermutlich ist sie der einzige Gegenstand, an dem im Laufe einer künstlerischen oder kreativen Biografie konstant und unaufhörlich gearbeitet wird. Die Bewegungsform ist eine Art Transformationsregel, ein Attraktor. Sie zu verändern, verbessern, sie kontinuierlich immer mehr den eigenen Ausdrucksbedürfnissen anzupassen, bleibt die stetige Arbeit über zahllose Prozesse der Werkgenese hinweg. Sie ist das Programm einer Werkgenese.

Ein Programm, das mit seinen abstrakten, algorithmisch formulierbaren Vorgaben jedoch nicht explizit vorliegt. Es schreibt sich eher implizit in unseren Körper, unsere Handlungen hinein oder genauer: aus ihnen, aus uns *heraus*. Wir arbeiten an verschiedenen

Produkten und Produktlinien und im Verlauf dieser Arbeiten entwickeln wir Praktiken, Handlungs- und Entscheidungsgewohnheiten, die unser Tätigsein bestimmen in diesem physisch-gedanklichen Raum, den eine Arbeit einnimmt, in ihrem *Kontinuum*. Eine Bewegungsform ist gewissermaßen die Ableitung all dieser Entscheidungen und Handlungen, eine Art und Weise, Entscheidungen zu fällen und Handlungen durchzuführen, die selbst vordergründig divergierende Einzelbewegungen miteinander verbindet.

Indem wir neu beginnen, ein Artefakt herstellen, tasten wir uns vorsichtig, dabei immer sicherer und vertrauter werdend, in das noch neue Kontinuum dieser Arbeit hinein. Wir müssen uns hierzu eine neue Bewegungsform aneignen. Diese Bewegung des Hineintastens und Weiterbewegens ist keine Bewegung im physischen Raum. Zunächst ist es die Bewegung unserer Aufmerksamkeit, die sich auf sehr spezifische Weise – die mit der Bewegungsform gemeint ist –, zwischen möglichen gedanklichen Gegenständen und physischen Realisationen hin und herbewegt, auswählt und akzentuiert, wegspricht, Raum gibt oder beschränkt; mehr Entwicklungszeit lässt oder einen strafferen Ablauf fordert. Kurz: Wir bewegen uns, textlinguistisch gesprochen, zwischen einer Betonung bestimmter Kohärenzen oder der Betonung gewisser Kohäsionsmittel, zwischen Bedeutungen und Stofflichkeiten. Dieses Gleiten zwischen Semantik und Physik, von gedanklichen Gegenständen zu physischen Ausdrucksformen und zurück, diese Hin- und Herbewegung, sie erzeugt unsere Bewegungsform.³

Geleitet vom felt sense, von der Empfindung einer spezifischen Konsistenz, die die Arbeit haben sollte, bewegen wir uns wieder und wieder, gedanklich, oft unbewusst, durch die Masse der angesammelten Studien, Exempel und Samples. Wir lassen diese Masse uns spürbar, unmerklich durch unsere Hände gleiten. Wir gleiten von diesen *Exemplifikationen* (im Sinne Nelson Goodmans) zu Denotaten, also Aussagen und Bedeutungen. Und lassen uns wieder zurückgleiten zu stofflichen Oberflächenreizen und einzelnen Objekten – und wieder gleiten wir zurück zu deren Wirkung, also vom physischen Phänomen zur gedanklichen Referenz.

Wir finden uns in unsere genuine Bewegungsform hinein durch ein stetiges, suchend-probierendes Oszillieren zwischen Kohäsion und Kohärenz, einer stetigen Bewegung des Abtastens und der Feinjustierung: Was ist zuviel, was ist zuwenig? Welcher Stoff verliert die Bedeutung, die wir suchen? Welche Bedeutung entspricht nicht mehr unserem Gefühl für die gesuchte Stofflichkeit? Es findet eine unendliche Annäherung statt, die solange andauert,

bis die Wirkung der konkreten Stoff/Bedeutungs-Entscheidung unserem felt sense für diesen raumzeitlichen Ort innerhalb des Artefaktes entspricht – oder ihr zumindest hinreichend nahe kommt.

Haben wir einmal eine solche Art der Bewegung durch das unüberschaubare Feld minutiöser Entscheidungen gefunden, so richtet sich unser Bemühen nun darauf, diese Bewegung innerhalb der Arbeit zu halten. Wir *wollen nicht* aus ihr heraustreten in neben-gelagerte oder anschließende, darüberhinausschießende Reflexionen; sondern unser Handeln wollen wir ganz in den gewählten Materialien und Bedeutungen unseres gewählten Raumes der Denkgegenstände halten. Unser Bewegungsfluss, unser medium flow hält sich im Kontinuum der Arbeit, nicht mehr im offenen ambient.

Die Bewegungsform ist somit eine implizite Regel, ein interner Formant, ein Bewegungsgesetz des Fortschreitens von Arbeitsschritt zu Arbeitsschritt, des Weiterbewegens von Artefakt zu Artefakt. Ein Transformationsalgorithmus, der uns erhalten bleibt – über alle Veränderungen einzelner Positionen oder bestimmter Vorentscheidungen im Laufe der Genese, vieler Genesen, hinweg. Die Kontinuität einer Arbeit besteht also nicht in konkreten Materialien, Stoffen oder Themen, sondern in einer Art der Fortbewegung, die unternommen wird. In Brüchen, im Umkippen und Springen, in einer Art wie wir im Laufe des Produzierens diskontinuierlich vorgehen: wie wir durch das Artefakt uns hindurchgearbeitet haben.

Eine Bewegungsform ist dabei derart abstrakt, dass sie sich nicht nur auf das Arbeiten in einem gewählten Medium oder einem künstlerischen Genre beschränken muss. Sie kann vielmehr auch informelle, mikroskopische Lebensformen und -praktiken umfassen. Diese Offenheit der Bewegungsform macht ihre generative Kraft für jedwedes Handeln aus.

Eine Bewegungsform ist eine Praktik, eine Verhaltensweise, die der Handelnde einer Werkgenese gewohnt ist oder als Gewohnheit sich gerade aneignet hat. Eine derart internalisierte Handlungsweise, derart ›in Fleisch und Blut übergegangen‹, dass sie nur schwer reflektiert werden kann und darum auch oft erst *nach* Ablegen dieser bestimmten Bewegungsform und Aneignen einer ganz anderen reflektiert wird. Steht doch im Zentrum der Aufmerksamkeit zunächst nur die Bemühung, überhaupt eine eigene, ganz spezifische Bewegungsform zu finden und als solche zu erhalten.

III. Kleine Schönheiten

Es ist der 22. Oktober 1999, mittags, wir sitzen gemeinsam am Computer. Ich am Rechner, sie direkt daneben. Wir arbeiten an der Synopsis für einen Film, einen Spielfilm, an dessen Stoff wir, mit Unterbrechungen, doch kontinuierlich, seit gut zwei Jahren arbeiten. In wenigen Tagen ist die Deadline für einen Wettbewerb, an dem Manuela Stacke, zu diesem Zeitpunkt noch Dokumentarfilmstudentin an der Hochschule für Film und Fernsehen München, und ich teilnehmen wollen. Mit dem Zug ist sie am späten Vormittag hier angekommen, der Ausrichter des Wettbewerbs, Flying Moon Productions, sitzt ohnehin hier in Berlin, am Hackeschen Markt.

Das letzte Treatment liegt als Ausdruck vor uns, die bisherigen Fassungen der Synopsis haben wir in einer Datei geöffnet. Was wollen wir davon übernehmen und was nicht? Welche Richtungen sind für unsere Arbeit wichtig? Womit wollen wir anfangen? Probe-weise schlagen wir uns Sätze vor. Wollen uns Satz für Satz durch die Synopsis bewegen. Anfangs kommen die Sätze schnell, doch dann immer zögerlicher. Wir gehen immer wieder zweifelnd zurück, sprechen die Sätze, Satzanfänge, Halbsätze, Ausdrücke uns noch mal vor, die wir im nächsten Satz verwenden könnten. Sie sagt: »Nur mal so als Arbeitssatz ...«. Ich entgegne: »Ich weiß nicht genau, aber vielleicht so ...«. Sie wiederum: »Oder: ...« – »Ja? Eher vielleicht: ...«.

Wir testen die Sätze. An uns selbst und am anderen. Wir überlegen, lassen sie wirken. Sie sagt: »Inhaltlich stimmt das schon, aber so kann man das nicht sagen.« Ich meine: »Ja –, eigentlich ist es das schon, aber – irgendwie ist das noch viel zu ...« – »Ich glaub jetzt haben wir's fast. Jetzt muss nur noch rein, dass ...« Es folgt ein neuer Gegenvorschlag.

Wir testen auch einzelne Worte, Varianten in der Wortwahl. »Ja, was ich darin sehe, ist, dass X und Y. Mir fehlt aber noch – und das ist sehr wichtig für den Film –, dass ja doch, ich weiß auch nicht wie ich das sagen soll, vielleicht dass ... Z ?« – »Ja, ich weiss, was Du meinst. Es ist, dass Z₁ – oder?« – »Ja, genau, genau das ist es!« –

»Okay, vielleicht ... nein, vielleicht doch eher Zz ?« – »Ja, natürlich, Du hast recht, genau so!« – »Okay, also ...« Wir bieten Alternativen an, überprüfen und kritisieren, im Kriechtempo, in ganz kleinen Schritten. Eine unendliche, mikroskopische Arbeit der Annäherung an das, was uns vorschwebt.

Was hier stattfindet ist das zuvor erwähnte Abstimmen und Abwägen von Aspekten der Kohäsion und der Kohärenz. Wir machen uns Vorschläge und die deutliche Reaktion des anderen – aber auch unsere eigene Unsicherheit oder Freude, die wir schon beim Aussprechen der Sätze an uns selbst bemerken – all dies hilft uns herauszufinden, ob der Satz unserem Gespür für den Film entspricht oder nicht. Ob er die richtige Bewegungsform hat, mit der wir uns durch den Film und seine Handlung hindurchbewegen wollen – und mit der wir spätere Zuschauer gleichfalls sich durch unseren Film hindurchbewegen lassen wollen. Das Schreiben dieser Synopsis erscheint gleichsam als ein Prozess der allmählichen *semantischen Feinjustierung*, die sich an vorangegangenen Studien, Skizzen, Überblicken und Treatments entlanghangelt.

Im Herbst 1997 hatten wir die Arbeit am Stoff für diesen Film begonnen. Von einer Stoffsammlung zu Kindheitserinnerungen um das Medium Fernsehen herum gelangten wir zu einer Figurenkonstellation, in der zwei Kinder – deren Referenz auf die beiden Urheber nur wenig verschleiert war – durch äußere Umstände aufeinandertreffen, was Auswirkungen auf ihren weiteren Lebensweg und die Entwicklung ihrer Persönlichkeiten haben sollte. *Kleine Schönheiten* war der Arbeitstitel, zunächst war hiermit allein der visuelle Reiz, die spezifisch farblich-kinästhetische Kohäsion von Fernseh- oder Medienbildern gemeint. Aufgrund anderer Projekte und unterschiedlicher Wohnorte – sie in München, ich in Erlangen, später in Berlin – hatten wir uns bis in den Herbst 1999 nur alle zwei bis drei Monate treffen können. Der Wettbewerb war also die erste Gelegenheit, die wir wahrnehmen konnten, um unsere Zusammenarbeit zu vertiefen und die erste Sammlungsphase abzuschließen.

Wiederum aufgrund anderer Projekte und Verpflichtungen blieb uns allein das verlängerte Wochenende von Freitag, 22. bis Sonntag, 24. Oktober 1999, um die Synopsis fertig zu stellen. Durch Vorstudien, Treatments und Materialsammlungen kannten wir den Ausgangspunkt unserer Geschichte, unser Anliegen: Ein gemeinsames Gespür für unser Thema und den Film hatten wir schon entwickelt. Ähnlich wie in den zuvor beschriebenen Entscheidungssituationen bei Alex Arteaga oder dem Unit 3 von Pixelpark, liegt also

auch hier eine zeitliche Begrenzung des Arbeitszeitraumes vor. Konzentrationsfördernde Deadlines.

Unter diesem Druck ringen wir nun um zweierlei: Einerseits, ob die derzeit einzige materielle Erscheinung des Filmes, die Sätze, Halbsätze und Worte der Synopsis, tatsächlich die Aussagen, Propositionen und Kohärenzen angemessen wiedergeben, die wir an genau dieser Stelle vermitteln wollen; andererseits aber auch, ob sie dies in einer Weise tun, mit einer Kohäsion also, die unserer ›Bedürfnisstruktur‹⁴ (Koppe), unserem entwickelten Gespür für die Bewegungsform des Filmes entspricht. Unsere Entscheidung für dieses oder jenes Wort ist also nicht marginal, sondern führt zu einer detaillierten Präzisierung unserer Entscheidung über die Gesamtrichtung der Arbeit. Wenn wir *diese eine* physische Entsprechung unserer Absichten wählen, welche Wirkungen hat dies dann auf uns? Stimmt die Wirkung mit den Bedeutungen überein, die wir an dieser Stelle spürbar machen wollten? Entsteht das gesuchte *sinnhafte Gefühl*? Entspricht der neue Satz an dieser Stelle unserem felt sense?

Jeder Halbsatz, ja jedes Wort gibt somit Anlass zu kleinen, sehr professionellen Wettkämpfen, zu denen wir die widerstrebenden Richtungen, unterschiedlichen Richtkräfte und Vektoren unserer Arbeit gegeneinander antreten lassen. Die vermeintliche Schwierigkeit, zu zweit einen Text zu schreiben, kann sich also als eine große Hilfe erweisen: In einer solchen Arbeitsweise können auseinanderstrebende Richtungen nämlich schlicht aus äußeren Notwendigkeiten nicht – wie so oft in allein konzipierten und realisierten Artefakten – umstandslos auf eine einzige Linie gezwungen werden, ohne Blick für Alternativen. Im gar nicht so seltenen Idealfall der Teamarbeit sind die tatsächlich bestehenden Alternativen schon in den beteiligten Personen verkörpert und drängen darum auch gruppenpsychologisch danach, gleichermaßen berücksichtigt zu werden. Innere Konflikte der Handlung und Darstellung sowie verdeckte Inkonsistenzen treten so fast zwangsläufig zutage.

Professionelle Teamarbeit kann den Publikums- oder Praxistest also schon in die Entstehungsphase integrieren, ein permanentes Stahlbad. Professionell ist hieran, dass ästhetisch-thematische Konflikte ohne Zögern zur Sprache gebracht werden, was nicht als persönlicher Angriff auf die Integrität eines der Beteiligten oder gar seiner ›Autorschaft‹ oder ›Kreativität‹ missverstanden werden darf. Denn im Austausch von Vorschlag, Zweifel und geändertem Vorschlag, im vorsichtigen Hineintasten in das neue Kontinuum per Versuch und Irrtum, ein Kontinuum, das ja niemand im Team bis-

lang kennen konnte, in diesem Prozess gelangen wir gemeinsam, fast unwillkürlich an die fraglichen Punkte, an denen wir nicht weiterkommen – deren Klärung jedoch ansteht.

Diese Punkte zeigen sich an Sätzen, für die wir auch nach vielmaligem Hin und Her keine angemessene Bewegungsform finden können und die uns genau durch diese hartnäckige Unlösbarkeit auf bislang noch ungeklärte Elemente unseres Stoffes verweisen. Divergierende Selbstbilder, Lebenskonzepte und Glaubensüberzeugungen der Ko-Autorinnen oder -Autoren geraten an genau diesen Punkten aneinander. Doch dieses Stocken, diese Sackgassen der Werkgenese müssen nicht zu einer destruktiv personalisierenden oder beleidigenden Auseinandersetzung führen. Sie können auch pragmatisch und damit werkgenetisch produktiv genutzt werden. Großes wechselseitiges Vertrauen und eine sachbezogene Arbeitshaltung kann uns dabei helfen, die darin verborgene Arbeitsaufgabe zu erkennen: Wo ist unser Stoff noch zu dünn oder trägt zu wenig? Wo müssen wir andere Entscheidungen fällen oder Material recherchieren oder neu generieren? Solche Lücken können dann auch dazu führen, dass wir uns gemeinsam dazu entscheiden, noch einmal ganz zurückzukehren an den Anfang: zum Erkunden der Vektoren oder Sichten des ambient.

IV. Kontinuum

Wir erschließen uns das Kontinuum einer Arbeit in einem punktuellen Test. Sukzessive und unendlich langsam bewegen wir uns, gleichsam exemplarisch, als Stellvertreter künftiger Betrachter, Benutzer oder Leser, durch das noch gar nicht vorhandene Werk hindurch. Indem wir peu à peu, Schritt für Schritt, die Elemente unserer Arbeit in einer kontinuierlichen Bewegung zusammensetzen, entsteht in unserem Gefühl, in unserem Kopf, unseren Bewegungen der gedankliche Raum der entstehenden Arbeit.

Das ist das *Kontinuum* unserer Arbeit. Es entsteht, wenn wir uns durch den offenen Raum der Stoffe bewegen, die wir bislang angesammelt oder auch nur vage in Gedanken uns überlegt hatten – und uns aber nun entscheiden müssen, dies zu nehmen und jenes nicht, diese Bewegung auszuführen oder eher jene? Wir selbst erkennen die Grenzen des Kontinuums, seine Ausmaße und was sein Inhalt ist erst dann, wenn wir uns selbst tatsächlich dort hindurch bewegen. Wenn wir beginnen, unsere Arbeit fertig zu stellen.

Wir bewegen uns in einer vagen Vorstellung von diesem Kontinuum voran und mit jeder überzeugenden Bewegung und Entscheidung fixiert sich das Kontinuum ein Stück mehr. Materialisiert sich, aktualisiert sich. Wir werden sicherer und selbstverständlicher in unseren Bewegungen. Wir lernen unser Kontinuum besser kennen.

Wir beginnen nicht erst dann mit unserer Arbeit, wenn wir das Kontinuum schon gut genug kennen. Sondern in einer vagen Ahnung, ausgestattet nur mit einem felt sense und durchaus intensiven Vorstudien, beginnen wir unsere teils noch blinde, jedoch kenntnisreiche Reise durch das noch unbekannte Reich. Wir tasten uns in das noch nicht existierende Kontinuum hinein, indem wir probeweise den Weg eines Betrachters, einer Leserin, eines Zuhörers oder einer Spielerin gehen, bewegen wir uns voran und schaffen so die materielle Erscheinung unserer Arbeit. Schrittweise gelangen wir von einzelnen Elementen, Exemplifikationen unserer

Arbeit weiter zu immer abstrakteren Bedeutungskomplexen. Das Hineintasten erzeugt die Arbeit, unsere Suche nach dem Angemessenen schafft das Artefakt. Unsere Bewegung realisiert das Produkt.

Ist es befremdlich, dass ein Kontinuum, der geistige Raum einer Arbeit erst dann entsteht, wenn seine Produzentin, sein Urheber sich dort hindurchbewegen? Vielleicht nicht – denn Bewegung und Kontinuum sind eng aneinander gebunden. Das *Kontinuum*, als materieller Raum aus physischen Zeugnissen und Objekten, muss realisiert werden in Artefakten, als immaterielles existiert es nicht. Es braucht konkrete Worte, Klänge, Farben, Stoffe, um sichtbar zu sein. Es umschreibt eine Grenze, eine Beschränkung, einen Formzwang (Constraint), die nicht vorgegeben sind, sondern in unseren Handlungen allein liegen, sie führen und bestimmen, sie charakterisieren als eine implizite Regel.

In unserer Bewegung dort hindurch bemerken wir immer wieder diese Grenzen und Öffnungen, wie unerwartet. Wir stellen fest, wie diese eine Entscheidung ganz naheliegend, jene andere aber sehr überraschend kam. Wir werden nach und nach sicher in unseren Entscheidungen und bemerken an uns selbst, wiederum wie von außen, welchen Prinzipien unser Handeln doch ganz offensichtlich folgt. Prinzipien, die wir selbst nicht willentlich festgelegt haben. Sondern die wir bemerken, wie überrascht, als Gesetzmäßigkeiten, die unserem unwillkürlichen Handeln ganz offensichtlich zu Grunde liegen. Wir entdecken Themen, Motive, Stoffe, die uns scheinbar wichtig sind. Sie bilden das Kontinuum.

Ein Kontinuum ist somit nicht statisch. Es entsteht erst im Prozess der Genese. Es wird geformt und errichtet von den Bewegungen, die eine Akteurin oder ein Akteur der Werkgenese jeweils ausführt in den Räumen des ambient, die ihm oder ihr jeweils verfügbar sind. Diese Generativität der Bewegungen erinnert an den Begriff der ›immanence transcendentale‹, wie ihn François Jullien in *Éloge de la fadeur* verwendet. Jullien beschreibt mit diesem Ausdruck eine bestimmte Art des Handelns und Vorgehens, des Verhaltens, das eine konkrete Situation eben genau dadurch transzendiert, indem es ihr auf eine besondere, eine intensiv geistig-körperliche Weise immanent bleibt.

Dieses Paradox erscheint nur solange als eines, wie wir außerhalb einer Sichtweise – genauer: eines felt sense – verharren, die jedoch den Prozess einer Genese maßgeblich bestimmt. *Transzendente Immanenz* meint ein Verhalten, in dem – besonders in künstlerischer Arbeit – eine charakteristische Legierung von gedanklich-semanticen und stofflich-materiellen Schichten anzutreffen ist.

Ein Denken, das die semiotische Trennung in Zeichen und Bezeichnetes eben genau *nicht* trifft – oder sie werkgenetisch *noch* nicht getroffen hat. Dieses Handeln kehrt einerseits zurück zu einer situativen Immanenz des ambient-Zustandes – ist andererseits jedoch angereichert um das reiche historische und analytische Wissen der Vektoren-Erkundung. Unvermittelte Erfahrung der Immanenz fällt hier in eins mit all den transzendierenden Momenten der zugleich auf uns eindringenden Richtkräfte, Tendenzen und möglichen Arbeitsrichtungen. Wer transzendent immanent handelt, bewegt sich somit ganz in der konkret materiellen Stofflichkeit eines Arbeitsfeldes – trägt in seiner handelnden Bewegung jedoch auch all die vielfachen Bedeutungen und Bewertungen eingeschrieben, die in ausgedehnten Vorstudien und Materialerkundungen untersucht wurden: nicht als Formelwissen, sondern als leiblich in unser Handeln hineingeschriebenes implizites Wissen, *tacit knowledge* (Polanyi).

Wir erwerben somit eine Aufmerksamkeit in doppelter Richtung: auf die konkreten, materiellen Erscheinungen der Welt zum einen – und die starken, situativ objektiven Richtkräfte, die ein Handeln motivieren, andererseits. Im Kontinuum handeln wir somit, gewissermaßen gleichzeitig nach innen und nach außen schielend, sowohl in der uns umgebenden Welt, im momentanen ambient, wie auch in Bezug auf die uns beeinflussenden, bewegenden Kräfte, die Vektoren. Eigentlich eine ganz normale, alltägliche Doppelung der Aufmerksamkeit, die hier jedoch eine große, in sich ruhende und zugleich geistesgegenwärtige Handlungsfähigkeit hervorbringt. Nach Jullien bezeichnet die Chinesische Ästhetik diese ruhende, handlungsbereite und diskrete Präsenz als *Fadheit*: »La fadeur est cette expérience de la ›transcendence‹ réconciliée avec la nature – dispensée de la foi.«⁵

Auf höherer Ebene kehrt diese Bewegungsform damit, wie schon angedeutet, in den Zustand des mediumflow, der gleichschwebenden, horizontalen Aufmerksamkeit (Ehrenzweig) zurück. Was im ambient aber noch eine ungerichtete und vage, eine amorphe Empfindung war, hat sich im Kontinuum nun – nach dem explorativen Gang durch mögliche Richtkräfte – deutlich geklärt: präziser geworden entstand ein sicheres Gespür für den felt sense. Wir handeln nicht mehr nach vorgesetzten Ideen, Konzepten oder Zielen, wir erleben nicht mehr die etwas haltlose Euphorie des willenslosen Gleitens auf Kohäsionen. Sondern unser Handeln schreitet voran mit einer werkspezifischen Konsistenz, einem leiblichen Gespür im Sinn – doppelt verankert in wirksamen Vektoren und situativem ambient. Noch einmal Jullien: »[La] transcendence ne débouche pas

sur un autre monde, elle est vécue sur le mode même de l'immanence«⁶ – »La ›transcendence‹ est naturelle«.⁷

Das Kontinuum ist somit ein beweglicher Raum von Denkgegenständen, Themen, Motiven, die zusammengebunden werden von einer ganz bestimmten Art und Weise, vorliegende Artefakte, Rohstoffe, Substanzen, Zeichen und Chiffren miteinander zu verschmelzen und aneinander zu binden, einer Bewegungsform. Das Kontinuum lässt sich nicht abstrakt durch Konzepte oder Postulate, Manifeste und theoretische Entscheidungen festlegen. Es legt sich vielmehr selbst fest durch die Abfolge, in der konkret, materiell vorliegende Objekte und physisch wahrnehmbare Stoffe darin auftauchen. Die *Denkgegenstände* des Kontinuums bestimmen seine physischen Bestandteile, die uns am Ende vorliegen, wohingegen die *Bewegungsform* bestimmt, wie und in welcher Beziehung diese Denkgegenstände des Kontinuums zueinander sich verhalten, es anfüllen und wie es hernach von uns oder anderen erschlossen werden kann. Im Laufe einer Werkgenese ist es die sukzessiv angeeignete Bewegungsform, die das ambient offener Entscheidungen jeweils auf das bestimmte Kontinuum einer aktuellen Arbeit einschränkt und es so von der Vielfalt amorpher Möglichkeiten zu einer Gestalt führt. Das Kontinuum, dieser materiell ausgestattete gedankliche Raum unserer Vorstellungen, ist das erkennbare Resultat all unserer Anstrengungen.

V. In love with Funkstörung remix

Von unten eine weiche Fläche. Schnarren und Knarren, verhallt. Fläche wird tiefer, wabert und schliert; arhythmische Beats, dumpf. Die Sängerin erscheint: *You'll been given love, you'll be taken care of.* Ihre Stimme folgt den Beats nicht, diese schlagen synkopisch darein und dazwischen, *you'll be given love,* hangelt sie sich da durch, an liegenden Akkorden entlang. *You have to trust it.* Orgeltönen gleich sind sie vorgegeben von einer grundierenden Fläche – oder modulieren die Akkorde sich nach ihrer Stimme?

Fast weggemischt erscheint sie, ein wenig dumpf, belegt und weichgezeichnet, *twist your head around,* verschwindet bald. *It's all around you.* Beats übernehmen, spielen Ping Pong links nach rechts um sie herum, mit sich selbst – als sie selbst wieder erscheint, in höherer Lage, verkündet sie *All is full of love!* Singt selbst aber weiter, *you just ain't receiving,* belegt und dumpf in zweiter Reihe, etwas verhüllt, *you're phone is off the hook,* in einer Höhle, zurückgezogen, singt und klagt und singt sich Mut zu, *you're doors are all shut.* Verschwindet.

Knarren die Mikrosamples wieder über sie hinweg, die Beats wieder deutlich arhythmischer, singt sie weiter, kreiseln Beats und Pieces, ohne Entwicklung wieder nur in sich selbst. Spielen alberne Klänge, karikieren Maschinen, Comic-Sounds. *It's all around you,* wird eine Melodie erkennbar, Rezitativ, das die gesamte Zeit unter dem Geschnarre und Gezirpe gelegen hat, den Bleeps und Klonks. Die Melodie, sie formt sich aus den Liegetönen, die trauliche Fläche mutiert zum Gesang – lange noch weitersingend nach dem Ende der Sängerin. Ihre stimmliche Hülle, ihr singender Leib. Ihre Liebe verschliert und verhallt in der Ferne. Klangraum einer Tropfsteinhöhle. Ist alles verschwunden.

Funkstörung lösen den Originaltrack in einzelne Bits und Bitpäckchen auf. Diese digitalen Minimalelemente enthalten einen trockenen Restklang, der isoliert ein karges *Click* ergibt, sich jedoch auch

zu längeren, satteren Klängen zusammenbauen lässt. Aus diesen Bit-Sounds wird nun der neue Track aufgebaut. Manche Klänge werden als ganze verwendet, nur teilweise auseinandergenommen, doch insgesamt ergibt sich der Eindruck einer zerschredderten, zerstäubten, zerhackten Substanz eines Tracks.

Mit diesem Verfahren arbeiten Funkstörung, alias Michael Fakesch und Chris de Luca, seit 1996. Bekannt geworden sind sie durch Remixe für den Wu Tang Clan oder eben Björk. Seit dieser Zeit hat sich auch das Designkollektiv The Designers Republic aus Sheffield für die Arbeiten von Funkstörung interessiert. Seit Anfang der neunziger Jahre entwickelten sie mit dem Label Warp und Künstlern wie Aphex Twin, Autechre und Plaid ihr Designverfahren, das gleichsam ein visuelles Vorbild des akustischen Verfahrens von Funkstörung darstellt. Designers Republic zerschredderten herkömmliche, grafische Designobjekte in die ihnen zugrundeliegenden technischen Verweis-, Zeichen- und Signalsysteme, setzten sie neu zusammen und gestalteten auf diese Weise Album-Covers, Websites und andere Produkte, auch für Funkstörung. Auf diese Weise produzierten sie auch das erste Video für Funkstörung, im Jahr 2000, mit dem Titel *Grammy Winners*.

Welche Veränderungen nehmen also Funkstörung und, mutatis mutandis, auch The Designers Republic an einem vorgegebenen Kontinuum vor? Vergleichen wir ein vorgegebenes Artefakt mit seinem Remix.

All is Full of Love wurde 1997 von Howie B. abgemischt. Dieser Mix klingt deutlich klarer als Funkstörungs Remix. Kennzeichen sind eine elektrische Bassfläche, bedrohlich pulsierend wie ein Sonar, sowie eine hohe Streicherfläche, die allerdings kurz bevor Björk zu singen beginnt von einer noch höheren und deutlich synthetischen abgelöst wird. Immer wieder erscheint ein weich-perlender Lauf durch die Saiten einer Harfe, wobei unklar ist, ob dieser synthetisch oder physisch erzeugt wurde. Dieser Lauf erweckt den Eindruck eines Rezitativs. Das Sonar-Brummen klingt gelegentlich lauter am Ohr, durch den Stereoraum wandert es und sendet sein Brummen von links nach rechts; die Streicher dagegen stehen statisch. Das Stück schwebt, klar aber träumerisch, verschleiert, durchzogen von einem intensiven, innigen, weichen Puls. Ein Beat fehlt jedoch. Das Pulsieren treibt nicht voran, sondern ist eher Ausdruck eines Blutkreislaufes, eines klangerzeugenden Metabolismus. Ruhende Anwesenheit.

Dieses Kontinuum verändern Funkstörung auf signifikante Weise: Die Bassfläche wird zu orgelartigen Liegetönen verstärkt, die

Anfang und Ende des Tracks bestimmen; die Harfenläufe werden entfernt, ihre Rezipitativ-Wirkung jedoch durch die erwähnten Liegetöne erzeugt; aus geschredderten Minimalclicks, deren Ursprung im Hören nicht mehr zu erkennen ist, werden knarrende, schnarrende und schleifende Geräusche erzeugt, die gemeinsam mit dem Klang einer satten, aber doch pingpongartigen Bassdrum dem Track seine Beatstruktur geben. Die Klänge der Beats sind härter, schärfer, spitzer, auch dunkler als die weichen, schattigen, nur gelegentlich gebrochen-sanft aufgehellten Klänge des Originalmixes. Von Anfang an hören wir nicht mehr den köpernahen Puls von Howie B., sondern eher einen Maschinenpark, samt Pfeifen und Kratzen. Die Konsistenz des Tracks gemahnt an den Takt einarmiger Industrieroboter, die ein Produkt an Förderbändern zusammensetzen.

Maschinell-industrielle Kohärenzen ersetzen also die körperlich-organischen Metaphern des Ausgangsmixes: Dies ändert die gesamte Konsistenz des Stückes. Diese Schärfung der Klangkohäsion sowie die Konzentration und Straffung der Gesamtstruktur bringen ein engeres, tighteres Kontinuum hervor. Nicht volle, satte Klänge mit Nachhall und Einschwingen dominieren hier wie bei Howie B., sondern digitale Minimalsamples, die abrupt einsetzen und enden. Sie sind die gestalttypischen Elemente in Funkstörungs Kontinuum. Einzig die Liegetöne und Björks Gesang bleiben weitgehend erhalten. Wohl auch, um ein Wiedererkennen des Originalstücks nicht völlig unmöglich zu machen. Die Bewegungsform des Tracks ist nicht verwaschen und pulsierend, sondern folgt eher gebrochen und in sich verknotet einer konvulsivischen, arithmetischen Mechanik präziser Beats und Samples.

Die Breite und durchaus großzügige Weichheit, die das Original hat, wird hier verengt auf eine technisch-breakbeatartige Bewegungsform, die charakteristisch ist für die meisten Stücke von Funkstörung. Das vorgegebene Kontinuum wird in seine minimalen Bestandteile aufgelöst, sodass Atome der physischen Substanz übrigbleiben. Diese können nun zu einem neuen Werkkörper zusammengesetzt werden, der die Bruchstückhaftigkeit seiner Elemente jedoch nicht verdeckt, sondern die Brüche darin eher noch betont und akzentuiert. Ein *gefrickelter* Track.

VI. Unser Kontinuum

Ein Kontinuum ist ein imaginärer Raum real vorliegender Wahlmöglichkeiten in Form physischer Materialien. Wenn wir an einem Artefakt arbeiten, bewegen wir uns sukzessive durch diesen Raum hindurch. Am Anfang steht hierbei der konkrete, situativ vorgegebene Raum, in dem wir uns jetzt befinden, hier. Das ambient. Dieser Raum enthält noch eine große Vielfalt an Wahlmöglichkeiten. Zwar sind auch diese keineswegs beliebig oder endlos, sondern aufgrund unserer Arbeitssituation, bisheriger Arbeiten und unserer Lebensweise deutlich eingeschränkt – nicht zuletzt aufgrund historischer, kultureller und biografischer Determinanten; ein Prozess der Werkgenese besteht jedoch darin, dieses ambient mit all seinen Spezifika auszumessen und in ein artifizielles Objekt zu überführen. Sei es, dass wir protokollieren, welche akustischen, visuellen, objekthaften, strukturell-prozessuralen oder auch olfaktorischen, haptischen Elemente des ambient in unsere Wahrnehmung gelangen, dies speichern und sodann in exakt der Reihenfolge und Konstellation reproduzieren, die uns erreicht hat;⁸ oder sei es, dass wir nach einem langen Prozess des Auswählens und Beschränkens, des Betonens und Konzentrierens, des neuerlichen Suchens und Sammelns und schließlichen Verknüpfens, Verbindens und Verschmelzens, endlich ein Artefakt hervorgebracht haben – in seiner eigenen, architektonischen oder ablaufgebundenen Gliederung –, ein Artefakt, das seine Ausgangsmaterialien des ambients nur noch erahnen lässt. Dieser Prozess des Einschränkens und Auswählens, des Akzentuierens und Ausweitens eines ambient bringt das hervor, was wir Kontinuum nennen. Dieser Raum werkgenetischer Wahlmöglichkeiten repräsentiert gedanklich das materielle Substrat, aus dem im Laufe einer Werkgenese unser Artefakt sich zusammensetzt. Das Kontinuum umfasst also das tatsächliche, physisch vorhandene Material, aus dem am Ende unser Produkt bestehen wird.

Der Remix *In Love with Funkstörung Remix* zum Beispiel besteht aus Elementen, die zwar aus dem Kontinuum des Ausgangs-

stückes von Björk herausgelöst wurden. Doch fand während dieser Bewegung durch das Björk-Kontinuum eine Überführung in die Restriktionen des Funkstörung-Kontinuums statt. Das Ausgangsstück wird somit als ambient, als offenes Repertoire der Arbeit genutzt. Fakesch und de Luca bewegen sich durch dieses Wahrnehmungs- und Erfahrungsfeld und schneiden Elemente heraus, bearbeiten diese durch ihre spezifische Bewegungsform, die sie in anderen, vorangegangenen Arbeiten entwickelt haben. So entstehen markante Clicks und Breaks, die sich in das charakteristische Kontinuum des Sounds von Funkstörung einfügen. Das Kontinuum teils schwebender, teils aggressiver, also durchaus manisch-depressiv anmutender Björk-Stücke wird überführt in das Kontinuum der konkreten Poesie digital geschredderter Minimalklänge von Funkstörung.

Ihr Kontinuum entsteht also – und dies gilt nicht nur für eindeutige Remixes –, *nicht* von Grund auf neu. Sie nutzen vielmehr das konkrete Kontinuum einer vorliegenden Arbeit als Spielfeld, dem sie das eigene Kontinuum entnehmen. Im Fall von *All is Full of Love* findet hierbei eine durchaus funktionale Konzentration auf Beats und Loops statt: eine Neuinszenierung des ursprünglichen Stoffs.

Dieses Arbeiten mit vorgegebenen Kontinua lässt sich allerdings schon am Ausgangsstück beobachten. Denn die verschiedenen Kontinua der Arbeiten aller Beteiligten – von Howie B. (Produzent des Ausgangstracks), Mark Bell (Produzent anderer Tracks des gleichen Albums), Funkstörung (Remix-Produzenten von *All is Full of Love*), Plaid (Remix-Produzenten der musikalischen Vorlage für das Video von *All is Full of Love*), Chris Cunningham (Regisseur von *All is Full of Love*) und Björk (Texterin und, unklassisch verstanden, auch Komponistin von *All is Full of Love*) – verschränken sich hier auf eine Weise, die es schwer macht, noch deutlich und trennscharf zu unterscheiden, wer dieser Produzenten hier nun wen beeinflusst oder nachbearbeitet hat. Die Wechselverhältnisse sind dicht gewoben: Funkstörung remixen *All is Full of Love* – ursprünglich von Howie B. abgemischt – in einer Weise, die sich an der Schärfe der Mixes von Mark Bell orientiert; Plaid wiederum greifen die mechanische, nicht-organische Beatstruktur von Funkstörung auf, die wiederum Chris Cunningham aufgreift in seinem Video über die wechselseitige Erschaffung von Artefakten durch Artefakte; wobei in all diesen Arbeiten nicht nur die Stimme und Figur von Björk als Zentrum inszeniert wird, sondern das Video sich ausdrücklich auf eine Ikonographie bezieht, die schon in vorangegangenen Videos von und mit Björk dominierte, Bilder einer sich selbst erschaffenden

oder künstlich generierten Kunstfigur, Bilder des passiven Sich-Verarbeiten-Lassens. Das bislang visuell, akustisch, performativ und objekthaft erzeugte Björk-Kontinuum bleibt also dominant, es bildet die zentrale Referenz, an die alle anderen Kontinua sich anlehnen, woran sie anschließen, auf das sie sich beziehen.

Wie verhält es sich nun mit der hier vorliegenden Studie? Arbeitet der Autor dieses Textes nicht gleichfalls mit fremden Kontinua? Nutzt er nicht – womöglich parasitär – die Kontinua von Philip Jeck oder Alex Arteaga, Monika Fleischmann und Wolfgang Strauss, Manuela Stacke oder eben Funkstörung auf ganz ähnliche Weise? Erscheint diese Arbeit nicht gleichsam wie ein Best-of-Remix all dieser Kontinua, die erzählerisch wie theoretisch umkreist und abstrahiert werden?

Der sekundäre Charakter dieses Textes mag ihn mitunter als Remix erscheinen lassen. Auch die Tätigkeit, eine Ausgangsarbeit, die breit angelegt war, funktional zu reduzieren und in einem funktionalen Zusammenhang neu darzustellen, zu inszenieren oder zu interpretieren, verbindet einen Remix-Produzenten mit dem Produzenten eines theoretischen Textes, der über andere Artefakte schreibt. Doch sind die Kontinua der untersuchten Produzentinnen und Produzenten ja nicht die einzigen Quellen und Determinanten dieser Arbeit. Hinzuzuzählen wären begriffliche Kontinua, die die untersuchten Protagonisten in ihren Selbstaussagen nutzen, auch begrifflichen Kontinua, die wissenschaftliche Autoren zu diesem Thema aufgebaut haben – sowie eine ganze Reihe anderer begrifflicher Kontinua, die Schriftsteller, Journalisten und weitere Autorinnen und Autoren verwenden oder entwickelt haben, und auf die diese Arbeit sich gleichermaßen stützt und bezieht. Spürbar in epistemischer Heterogenität und konkret ablesbar an Namen in Klammern, Verweisen in Fußnoten und expliziten Theoriereferaten und -exegesen.

Das Kontinuum dieses Buches entstand somit im Durchgang durch eine Fülle divergierender Kontinua, die punktuelle Gemeinsamkeiten erkennbar machen konnten. Das war die Arbeit, der Prozess der Werkgenese: im Herbst 1998 begonnen, in vielerlei Recherchen, Vorgesprächen und Projektbegleitungen, kleinen Reisen, tageweisen Aufenthalten bei Produzentinnen und Produzenten – hauptsächlich in den Jahren 1999 und 2000. Ein Prozess, der, nach einem Übergang zum reinen Arbeiten am Text im Jahr 2001, im Sommer 2002 schließlich zu einem Ende kam. Als die Begriffe, begrifflichen Paradigmen, Metaphern oder auch nur Anklänge sich zu fixieren und ineinander zu fügen schienen. Und der endlich, nach

Verzögerungen durch vorrangigere Projekte sowie Anfragen bei anderen Verlagen, nun, im Februar 2005, abschließend vorbereitet werden kann für den Druck in einem interessierten Verlag: als Buch, transcript, Bielefeld.

›Das Gemeinte‹ ist nur im Ausnahmefall ein zur Zeit der Äußerung mehr oder minder ›fertig‹ Vorliegendes (z.B. ein schriftliches Konzept); es außerhalb dieses Ausnahmefalls verständlich zu machen, heißt, sich verständlich zu machen. Es heißt, in der Kette der kommunikativen Handlungen einen weiteren Schritt tun, und nicht in erster Linie, weiteres Licht auf ein vergangenes ›seelisches Ereignis‹ werfen.⁹